

BBC音乐导读 16

杰苏阿尔多
Gesualdo

Denis Arnold 著
天 梅 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国Omnibus Press，U.K.和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

杰苏阿尔多/（英）阿诺德（Arnold，D.）著；天梅译.
石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第16册）
ISBN 7-80611-654-0

Ⅰ.杰… Ⅱ.①阿… ②天… Ⅲ.杰苏阿尔多-艺术评论
Ⅳ.J605

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第26088号

BBC音乐导读16

杰苏阿尔多

Denis Arnold 著　天梅译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：康董康

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　3.5印张　56千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：6.50元
ISBN 7-80611-654-0/G・47



目 录

人物生平

“卡罗·杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo）公爵，维诺萨亲王”头衔如此尊贵，但遗产却并不丰厚。“杰苏阿尔多”曾是（现在仍是）那不勒斯以东约六十英里的一个村子。它在一座小山上有一个城堡，对面是村子里大部分房屋坐落的另一座小山。乡间是令人愉快的，虽然并不富裕，但为该地区的农民提供了生计。杰苏阿尔多家族是这里的封建地主，从它的收成中获得自己的一份。这城堡本身可能曾经是一个堡垒，但到1600年则更像一座乡村别墅，几乎不可能有豪华的历史。它实在没有足够的空间像更显赫的意大利亲王那样安置侍从和奴仆，它基本上只是一个日常居所，几乎配不上宫廷的盛名，而这可是用来形容贵族及其必要奴仆居住处的词语。

维诺萨（Venosa）是另外一回事，它是罗马平原荒野中的古城。它的主要纪念物也是一座城堡，这座城堡宽敞而带有中古风格，被一条城壕包围着，似乎是为了

保卫城堡，不受那些袭击荒瘠、多山的乡间掠劫者的侵害。毫无疑问，这座城堡比杰苏阿尔多的城堡更缺乏舒适感，但它有一种质朴的高贵气息，至今仍傲然矗立于罗马平原的旷野之中，这里是欧洲最荒凉的地区之一。杰苏阿尔多家族是在卡罗出生前不久才获得这块封建领地的，亲王的头衔是由西班牙的菲利普国王于 1561 年授予的。

这可能仅发生在卡罗出生前几年，尽管我们无法确知究竟是哪一年，但我们知道他是杰苏阿尔多二世（Fabrizio Ⅱ Gesualdo）和伯罗米奥（Girolama Borromeo）的次子，他们是在 1562 年结婚的。看来可以合理地设想卡罗的哥哥吕基（Luigi）是生于他们结婚的第二年，而卡罗则生于 1564 年。当时这个家族中最出众的成员是杰苏阿尔多二世的哥哥，也就是卡罗的伯父阿尔方索（Alfonso），他于 1561 年成为红衣主教，而卡罗母亲的家族中后来又出现一位圣徒，由此可见他的宗教倾向是很强烈的。因封号获得的封地收入据说每年有四万达卡（中世纪欧洲货币），虽算不上一大笔钱，但也为数不少。

除了那座乡村城堡，杰苏阿尔多在那不勒斯还有一座宫殿。在这里的西班牙宫殿是一个社会中心，可能不

像意大利北部的宫殿那么显赫，但也和一些艺术家有过往来。它曾吸引过一批作曲家，包括出色的荷兰音乐家马克（Giovanni Macque），其中有些人似乎曾被杰苏阿尔多家雇用，至少是临时聘用。尽管我们对卡罗的早年生活几乎毫无所知，但很明显的是曾有人教授他音乐，因为1585年他在作曲家费蒂斯（Fétis，巴里音乐生活主要人物之一）的书中发表了一首经文歌《回忆圣主》（Ne reminiscaris，Domine），而杰苏阿尔多的经文歌足以表明他已经是一位很合格的音乐家。作为次子的他是否真的无视于身分地位，准备过一种艺术家的愉快生活呢？

但在这首作品发表时，他的生活环境改变了。就在前一年，他的哥哥吕基死了，如果要传宗接代，卡罗就得结婚。1586年他结了婚，他二十五岁的新婚妻子已是披过两次嫁纱的寡妇，但重要的是她的生育能力很强，她为她第一任丈夫生了两个孩子，这足以证明她做母亲的能力。达瓦洛丝（Maria d'Avalos）长得很漂亮，她是卡罗的亲表姐，因此这一婚姻必须经过罗马教皇的批准，经过一番周折后终于获得恩准，这是卡罗的伯父红衣主教达拉果那从中说情的结果。就这样达瓦洛丝离开了依西阿（Ischia），结婚喜宴持续了好几天。

一切似乎都很正常，直到1590年发生了改变卡罗整个生活的巨大悲剧。达瓦洛丝曾与一个活泼的年轻贵族安得里亚公爵卡拉法（Fabrizio Carafa）有私情，据记载此人“英俊优雅”，还是一个感情冲动的二十多岁年轻人。这段私情持续了一段时间后，因为卡罗的一个伯父居里奥·杰苏阿尔多（Giulio Gesualdo）垂涎于达瓦洛丝，遭到拒绝后，他向卡罗说出了他对达瓦洛丝和卡拉法的怀疑。此时这一对恋人完全沉溺于爱情的甜美，对事迹走漏毫无警觉。

事情就像《特里斯坦与伊索尔德》中描述的故事一样发生了，我们可能会这么想，这一对恋人是否咎由自取。卡罗离开那不勒斯去打猎，并说他不回来过夜。但午夜时他带了全副武装的部队返回，发现他的妻子全身赤裸地和公爵躺在床上。两人都受了枪伤和刀伤，据记载他妻子的伤口“在腹部和最应保持贞节的部位”。

这场悲剧成为轰动一时的案件，许多有关此事的记载无疑都将这个故事大肆渲染。不过基本事实是无可争辩的，至于是卡罗亲手杀死了这对情人还是由他的侍从执行，用的是火绳枪还是短剑，这些并不重要。这桩杀人命案造成如此轰动的原因，主要是当事人具有很高的社会地位。这类事件在当时的意大利南部并非绝无仅

有，但王公贵族是很少被牵扯进去的。

卡罗很快地离开了那不勒斯。他并不太关心法律，他害怕的是来自妻子娘家的愤怒——这是有原因的。杰苏阿尔多的城堡加固得更安全，树木被砍伐而使视野更清晰，城壕更具有保护性。结果，复仇并未进行。大约一年以后卡罗再次出现，重新开始生活，像以往那样到那不勒斯。我们无法确定在这场灾难之前他是怎样一个人，但可以肯定，他现在变成忧郁、孤僻的人。在1590年代早期，他把财产捐给卡普琴修道院和它附属的叫做“仁慈玛丽亚”的小教堂。在教堂里面有一幅画，其主题困扰着卡罗。这是一幅最后的审判，救世主基督在画的上方，亲王跪在他面前，被他的舅父圣卡罗·伯罗米奥（St Carlo Borromeo）扶着。画中还有其他圣贤在为犯罪的亲王说情。在画的底部是地狱或炼狱的火焰和从那里上来的人物——一个女人、一个男人和一个孩子。它的真正含义有着各式各样的解释。火焰中的男人和女人是达瓦洛丝和她的情人吗？那孩子会不会是达瓦洛丝的第二个孩子？他出生于命案发生前不久，可能是这桩私情的结晶……这些我们永远无法知道，但负罪与忏悔无疑是卡罗的未来。我们看到的这张阴郁的拉长的面孔和他的音乐，都传达着同样的负罪和赎罪感。

此时，杰苏阿尔多家族还得继续壮大，于是缔结了新的婚约。一桩各得其所的婚姻在一个意想不到的地方达成了。费拉拉（Ferrara）的统治者，高贵的艾斯特（Este）家族缺少一位男性继承人，而且如果在现在年迈的统治者阿方索二世（Alfonso Ⅱ）死前找不到继承人的话，费拉拉的统治权就要归教皇辖地所有。当时的考虑可能是，如果传宗接代能够得到保证，即使地位稍低一些，一切也可维持原样。人们希望如果公爵的表妹艾列奥诺拉（Eleonora）和当时大主教学院院长阿方索（Alfonso Gesualdo）的侄子卡罗结成夫妻，或许事情就有转圜的余地。婚约于 1593 年 3 月缔结，新娘为她的丈夫带来丰厚的嫁妆。这对夫妻在婚约未完成之前从未见过面，新娘从未到过意大利南部，而她丈夫也从没领略过费拉拉的美景。卡罗第一任妻子的命案对艾斯特家族来说是无足轻重的，那不过是达瓦洛丝罪有应得，而艾列奥诺拉绝不是一个轻浮的女人。不过即使如此也很难找到美满姻缘的征兆。

卡罗准备去北方把新娘带回家来。他 12 月出发，在罗马逗留以向他的伯父表达敬意，在新年里他开始转赴费拉拉。这可能是一次很威风的巡游。从前亲王和他们的随从经常巡游城镇，包括最小的镇，到处都以热闹

的喇叭声欢迎他们，市长都向他们致辞（今天甚至在意大利，人们还热衷于此）。当他到达费拉拉地区的边界吕果时，的确受到了热情的招待[1]。他于 2 月 19 日抵达费拉拉当地，被贵族和骑兵队护送进城。

费拉拉肯定使杰苏阿尔多开了眼界。第二次世界大战的破坏使它失去了往日的辉煌，但仍留有威严的城堡和雄伟气派，在十六世纪那里有很多贵族的村落，它比南方任何城市都富裕，但艾斯特宫廷最大的荣耀是它的音乐。一个多世纪以来，它是人文主义音乐创作的中心。它的宗教音乐并不著名，而它的世俗音乐却令人喜爱。杰苏阿尔多抵达费拉拉时，当地最出色的是“妇女合唱团”：在这个妇女合唱团中，演员能唱极其复杂的装饰音，使一般听众为之陶醉，专家为之震惊，而作曲家则获得灵感。她们的音乐会是专为公爵和他最亲密的朋友举办的，能获准聆听实在是一种荣誉。而且，还有一位作曲家鲁萨齐（Luzzasco Luzzaschi），他不仅擅于为妇女合唱团作曲，而且与更早的年代有着联系。当人们还在讨论复兴希腊音乐，即它的神秘结构和歌唱方法

---

[1] 参见《Filleno Favola Boscareccia D'Illuminato Perazzoli…》（威尼斯，1596，Moretti）。

时，他已经在费拉拉了。在希腊音乐方面，文森提诺（Nicola Vicentino）教士可算是专家。很长一段时间里，鲁萨齐都是文森提诺的半音（chromatic）大键琴（即著名的阿齐大键琴〔archicembalo〕）的演奏者，这种琴有薄板做的键和附加的键。这个人在音乐理论与实践上的水准比那不勒斯任何人都高，杰苏阿尔多见到了他更像是打开了一个新世界，而且这件事对杰苏阿尔多产生了重大影响。另外还有一个拥有各种乐器的庞大乐团，在圣维托修道院演出音乐会。对于一个来自贫穷南方的热爱音乐的亲王来说，如此丰富的音乐创作活动无疑是一次意外的发现。

婚礼的庆祝活动同样十分奢华。有宴会（每次不少于二十三道菜），有骑士比武，芭蕾舞，其间贵族男女也参加演出，有球赛，还有穿越全城的游行。在将近一个月的时间里，杰苏阿尔多享受着费拉拉宫廷的种种款待，也间或在乡村消磨时光。他和妻子住在一所宫殿里，他的侍从被安排在一间大房子里。

按照惯例，卡罗由费拉拉宫廷的一个随从武官照顾，他是经过精心挑选的，因为这位方塔耐利（Alfonso Fontanelli）伯爵本人就是一位有成就的音乐家——在蒙特威尔第（Monteverdi）著名的“当代音乐家名单”中

真的提到过他的名字。在1600年前后发表过两本（可能是三本）牧歌集，由此可证明他是一位合格的音乐家，虽然不太具有革命性。他实在是杰苏阿尔多一个很好的同伴，尽管他觉得他有点怪。或者更确切地说，他发现杰苏阿尔多是一个来自南部那不勒斯，有着西班牙习惯和品味的人。他睡得晚起得晚，"喝水时杯子前有一个点亮的火把"，穿一件长长的外套，但最主要的是他经常谈论音乐（因为其他话题，比如打猎都引不起方塔耐利的兴趣），他还演奏鲁特琴。他带来了几个音乐家，还准备演唱他自己的牧歌。他的确就像卡斯提格里昂（Castiglione）的《朝臣》中所描述的贵族那样，"能够流利视唱而且风度优雅"。

杰苏阿尔多准备演唱的牧歌是他逗留费拉拉期间发表的。因为一个贵族发表音乐作品是当时社会所不允许的，所以他的集子是由他的小教堂乐长斯代拉（Scipione Stella）代为发表，后者也是一位作曲家和管风琴手。题献（给维诺萨亲王）的日期是5月10日和6月2日，出版商巴蒂尼（Vittorio Baldini）是费拉拉的宫廷出版商。人们可能会奇怪，为什么杰苏阿尔多要在这个时候发表这些作品，因为这二十九首牧歌必定是在早些时候创作的。也许是因为在南方难以找到合格的印刷商，

也许是因为这在罗马平原的封建地主当中不是件合时宜的事。但这在更开化的北方宫廷中应该是可行的，曼求亚的冈察卡（Guglielmo Gonzaga）已发表了几卷曲集，当然是未署名的，但那时他已是一个公开的作曲家和音乐家了。

他在费拉拉一直待到1594年夏天，然后带着新娘取道威尼斯回家。他受到该市的欢迎（他们通常在阿赛那尔宴会厅里为来访者举行盛大的宴会，并赠送一些更实在的纪念品），然后他从海上回到南方。他喜欢这座城市，但显然对它的音乐较少考虑，或许那时还不是威尼斯音乐最卓越的时代，特别是圣马克的合唱团正处于不走运的时期。但克罗切（Croce）和加布里埃利（Andrea Gabrieli）轻松的、富于音乐性的牧歌风格，并没有引起这位人文主义贵族的兴趣，对他毫无影响。

这一行人先到维诺萨，然后去了杰苏阿尔多。方塔耐利仍和他们在一起，并向费拉拉回报消息。这时他和这位南方主人相处得更和谐了。他把他当作音乐家来崇拜，如果说杰苏阿尔多经常作曲，那么在他回家路途中的确写了五六首牧歌，一首经文歌和两三首其他作品，其中一首显然是为“妇女合唱团”写的。但方塔耐利还向费拉拉报告说杰苏阿尔多参加公共和自家的早礼拜并

去打猎。音乐家的小教堂（cappella）很不错，艾托里（Ettore Gesualdo，是一位近亲）受过很好的音乐教育。卡罗的新娘对这样陌生的南方公爵看法如何并无记载，但方塔耐利感到很舒服，尤其是能常去那不勒斯。

杰苏阿尔多一家（在方塔耐利的陪同下）回费拉拉过圣诞节。这次的旅行要艰难一些，山里下着雪，这一行人在佛罗伦斯逗留了一段时间，亲王似乎在这里与科尔西（Jacopo Corsi）会过面，他是音乐社团卡梅拉塔（Camerata）会社的领袖人物之一，他们讨论了一种后来成为歌剧的音乐形式。因为一些阻碍，随从人员未能在圣诞节到达以参加庆祝活动，而是在新年时才抵达的。杰苏阿尔多一家又住进了一所宫殿，他们在这里住了一年多。无法知道杰苏阿尔多这段时间是如何打发的，他一定对鲁萨齐和方塔耐利有了更多的了解，虽然我们并没发现许多他与两人鱼雁往返的信件。我们可以猜想他继续为他另外两本由巴蒂尼印刷的牧歌集而创作。值得注意的是，在接下来的十年里，这两本集子得以由威尼斯最著名的印刷商之一加达诺（Gardano）重新印刷，这表示在1594年杰苏阿尔多访问威尼斯时就建立了这种联系。在这次逗留费拉拉期间，艾列奥诺拉生了一个儿子阿尔方西诺（Alfonsino），但此时杰苏阿尔多的爱情

冒险故事开始流传，他和妻子的关系也出现了问题。

无论如何，1596年他回到杰苏阿尔多时，并没有带着妻子同行，回程中他在罗马逗留，显然是应阿方索二世的请求，要设法使教皇同意让艾斯特家族继续作费拉拉的统治者，然而这是徒劳的。1597年阿方索二世死后，这座城市和它周围的地区成了教皇管辖区的一部分，艾斯特家族迁到了他们在摩德纳（Modena）的领地上。也许是因为费拉拉可能不再独立，才促使艾列奥诺拉最终到她丈夫所在的南方去了。如果杰苏阿尔多给恺撒（Cesare d'Este）的信不假，那么当艾列奥诺拉在12月终于到达维诺萨时，杰苏阿尔多看来是很高兴见到她的，而且在之后的两三年中，他们似乎过得很幸福。现在杰苏阿尔多有两个儿子，分别由两个妻子所生，他可以不再为传宗接代担心了。他甚至以费拉拉的模式创建了“妇女合唱团”，因为艾列奥诺拉的兄弟，红衣主教亚历山大（Alessandro d'Este）访问了他，杰苏阿尔多以伊莎贝拉和她女儿的歌唱来招待他，“如果费拉拉的那些女子称得上是美妙的歌手，那杰苏阿尔多的女歌手简直就是天仙”（伊莎贝拉可能是费拉拉的本迪迪奥〔Lucrezia Bendidio〕的妹妹）。

艾列奥诺拉觉得南方的天气实在太热，而且有时身

体感到不适。她不太相信杰苏阿尔多和维诺萨的医生，于是派人到摩德纳求医问药。她丈夫的身体也不太好，在1600年左右他们的关系开始恶化。据说杰苏阿尔多虐待她，甚至打她，并且背叛她，与另外两个女人有瓜葛。甚至她的两个兄弟因害怕她的处境恶化而打算让她离婚，但艾列奥诺拉并不想以离婚或采取某种措施来对她的丈夫加以限制。也许在1600年10月他们惟一的孩子死后，事情变得更糟了。杰苏阿尔多给艾列奥诺拉的一个兄弟写信说："在这世上，我再也受不了更大的折磨了。"

此时两个家族之间出现了裂痕。艾列奥诺拉的兄弟红衣主教亚历山大去拜访他姐姐，他小心地避开了在那不勒斯会见大主教阿方索的机会，艾列奥诺拉思乡心切，亚历山大劝她回到北方，也就是现在在摩德纳的家。杰苏阿尔多反对这次访问，只在1607年，杰苏阿尔多的儿子的婚礼后，她才被允许离开，以参加杰苏阿尔多的侄子与萨沃伊的伊莎贝拉的结婚仪式。杰苏阿尔多并没有陪她去。这次婚礼后艾列奥诺拉回到南方，"一个自觉的殉道者，为了以后能在天堂享乐，她甘愿在此生受炼狱之苦"。既然她抱持着这种态度，也就毫不奇怪她会很快病倒，并且在1609年回到摩德纳，在那儿住了一年。

在她回到杰苏阿尔多时，离婚调查继续进行，据说教皇甚至“因为她丈夫的暴行”同意了离婚，尽管结果什么也没发生。此时的杰苏阿尔多显然创作了许多音乐，因为在1611年他又出版了两本牧歌集，还有一些宗教音乐。令人惊奇的是，这时他的名誉已足以引起整个意大利的关注，但他的作品却是那不勒斯印刷商卡利诺（Carlino），而不是威尼斯某个大印刷公司印刷的，杰苏阿尔多甚至把卡利诺带到他的城堡来进行排版。但正如我们所看到的那样，这些晚期作品的风格需要非常密切的合作，否则就无法避免印刷错误。

在最后的几年中，这位公爵是很神经质的。我们有几份关于他自虐行为的记录，其中一份发表于约二十年以后，展现出他非常抑郁的生活画面：

> 第三件不幸是来自上帝的，他受到一大群魔鬼的责问和折磨，使他终日无法平静，除非他特意找来的十个或十二个年轻男子每天狠狠地打他三遍，在他挨打时，他通常会快乐地微笑。就在这种情况下，他在杰苏阿尔多悲惨地死去。但他并未来得及看见他的第四件不幸，他惟一的儿子唐·艾曼努艾尔（*Don Emmanuele*）的死亡，他痛恨父亲并盼他

死去。但更糟的是这个儿子身后没有留下子嗣，只和一位德国公主弗斯坦堡的波利赛娜（*Donna Polisena*）生下两个女儿。

他在1613年9月将近五十岁时过世是一种仁慈的解脱。无疑的，杰苏阿尔多已被罪恶之海淹没，而且深深为他的来世而忧虑。在1610年他希望参加查尔斯（Charles Borromeo）的圣徒追悼仪式，但因身体太差而无法去米兰，于是他设法得到了这位新圣徒的一些遗物。在他让人为仁慈玛丽亚教堂所绘图画中，圣查尔斯似乎在为这位公爵和他的费拉拉公主的灵魂求情。在他仅存的孩子死后，他再也没有生活的寄托了。他修改了遗嘱，离开了人间，像意大利人说的，去过更好的生活了，这也是我们所希望的。艾列奥诺拉回到北方献身慈善事业，最后在圣尤弗米亚修道院退隐。杰苏阿尔多和维诺萨的城堡恢复了平静，它们在文化上的短暂辉煌就此结束了。

牧 歌

杰苏阿尔多的生活经历显著反映在他的音乐风格中，负罪感和令人解脱的宗教是他宗教音乐的本质，他的牧歌是最彻底的局外人的作品。他的社会地位使他离群索居。诚然，《礼节手册》鼓励贵族接触音乐，但没人指望贵族的技巧能和专业乐师相比，这就像维多利亚时代的绅士从事贸易那样有损名誉。另外他实在不算是生活在一个真正的音乐氛围中。在那不勒斯的教堂中的确有管风琴手：塔尔塔格利诺（Hippolito Tartaglino）和斯代拉在阿努西亚塔教堂，兰巴蒂（Lambardi）在总督小教堂，蒙泰拉（Montella）是一位宫廷鲁特琴手，另外还有一些职位稍低的音乐家。但是无论如何，他们当中并没有一个是天才，也没有一个牧歌作曲家。尽管杰苏阿尔多一次又一次劝他们当中的一些人留在杰苏阿尔多，但那里的气氛还是与北方进行的伟大音乐运动差距甚大。

威尼斯出版商在十六世纪八十年代和九十年代大量出版了各种牧歌集、轻松的小曲集和先锋派的严肃作品集，主要是中产阶级趣味的牧歌，歌词由萨那萨罗（sannazaro）创作或模仿他的风格，他的阿卡狄亚（Arcadia）牧歌成为劣等牧歌作曲者最喜爱的风格。品行端正的牧羊人和牧羊女，他们对彼此比对羊群更熟悉，他们文雅的爱情故事被优雅的比喻装饰起来。尽管这些阿卡狄亚的人物和题材被精心粉饰而变得不再真实，展现的是一个理想化的世界，但比起十八世纪它们最终成为法国的牧歌体时还是显得健康得多。他们不是瓷娃娃，而是健康、有节制的意大利人，他们总是被配以相应的音乐。阿卡狄亚牧歌是很活泼的，有着可歌唱的自然音阶（diatonic）旋律线，和有力、易记的节奏。如果其中有较慢的段落以表现爱情的痛苦也不会是太过分的，在阿卡狄亚牧歌中没有太强烈的悲哀，因此不协和被控制在一定限度内，而笨拙的旋律跳进是不允许的。这种风格的大师是马伦齐奥（Luca Marenzio）。作为当时最受欢迎的严肃作曲家，他的牧歌集总是有好几种版本。正是他的音乐将这种体裁传到了德国、荷兰和英国，因为意大利歌词并不难懂（当时受过教育的人都懂意大利文），而且即使不能完全听懂歌词，它的音乐也足以吸引人而

使人忽略细节。

就是这种音乐使威尼斯出版商诸如文森提诺和加达诺赚了不少钱。他们的书目显示了十六世纪最后二十年间出版的大小作曲家所创作的牧歌集，而和牧歌并行的是更轻松的体裁，即更易演唱（和创作）的短歌（canzonetta）和村歌（villanella），因为它们的旋律性更分明并被划分成重复的明显段落，使贵族音乐爱好者更清楚易记。

我们必须在这种背景下来看杰苏阿尔多所属的先锋派（avant-garde），或说是“半从属的”，因为我们会发现他不完全属于任何一个群体。北方意大利的先锋派主要由在费拉拉和曼求亚宫廷任职的音乐家组成。他们非常了解由文艺复兴启蒙者，如费尔特里（Vittorino da Feltre）所传达的古代希腊经典作家的思想。而且，尽管缺乏希腊音乐的知识，他们却希望重建假想的那种往日辉煌。他们对于手段并无统一看法，但对目的却有共同的设想。这个原则性目的就是要“感动所有人类”。这一纲领的附属物是三个世纪后的瓦格纳仍在追求的一种框架，在这里各种艺术汇聚一起从而超越了它们分散时力量的总合，这种情况是真实的，即整体比它各部分的总和要多。

对牧歌作曲家来说，这意味着找到一种方法将语言和音乐结合起来。从理论上说，两者应有相同的作用，但在实践上却是音乐“表达”语言。先有诗歌，然后音乐家在音乐中发展某种“意象”，有些意象的确是很初级的。正如英国人莫利（Thomas Morley）在他的《实践音乐浅易介绍》[1] 中所描述的那样：

> 此外你必须注意，当词义是“上升”、“高”、“天堂”或诸如此类时，你应该让音乐上行。相反的，当歌词表达“下降”、“低”、“深处”、“地狱”或其他类似事物时，必须让音乐下行；因为如果在谈论天堂时手指着地面，人们会觉得非常荒唐，所以如果一个音乐家在“他升入了天堂”这句词上使音乐下行，就会被认为非常不统一，或者相反，如果歌词是关于下降而他的音乐是上行的，也会受到同样的责难。

这当然是一种处理阿卡狄亚歌词的外在的、物质的

---

[1] 《A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke》，R. A. Harman 编辑出版（伦敦，1952 年），第 291 页。

具体方法。另有一种意象来表达后阿卡狄亚派（post-Arcadians），即塔索（Tasso）和古里尼（Guarini）的内心情感形象，他们在十六世纪九十年代成为时髦人物，快乐和悲哀的表达在中世纪以后逐渐有了发展。根据意大利最有影响的理论家扎利诺（Gioseffo Zarlino）的学说，大调音程及和弦是表达快乐的自然方式，而小调音程及和弦则适合表达痛苦。后来蒙特威尔第宣称不协和音可以表现极度的悲哀，而那时半音则是表现人类精神世界更强烈感情的另一种方法。半音是费拉拉音乐的特色之一，当我们考察杰苏阿尔多在费拉拉所作的牧歌时，必须仔细地加以讨论，此时只能把它作为想“感动所有人类”的作曲家的手段之一。

各种争论向这种种技术手段袭来。蒙特威尔第受到了强烈的攻击，因为他使用了不协和音，而且他将意象表达简单化的主张不合某些知识分子的胃口。不过，一定的基调依附一定的音乐手段，所暗示的普遍看法是具有革命性的。以前，音乐主要是抽象艺术。例如，在若斯坎（Desprez Josquin）的弥撒曲《痛苦的语言》（Pange lingua）中，“他被钉在十字架上，受尽折磨后被人埋葬”一句的配乐并不比“然后升入天堂”一句有更多不协和音。的确，若斯坎能够真正使音乐与词语有意义地

结合的惟一方法就是配以庄严、缓慢的和弦，如“化为肉体”一句，音乐手法的单一使听众把注意力集中于歌词。在其他部分则是由音乐样式占主导地位。

在现代牧歌中，“动人”是最重要的，让我们再引用一段莫利的话：

> 如果你要创作这种音乐，你必须使自己具有一种多情的幽默感（因为如果不在你创作的所有作品中表现出那种气质，你无法受到尊敬），这样你在你的音乐中必须像风一样摇摆不定，有时放纵，有时消沉，有时庄重而沉着，有时柔弱……❶

这样，人类的情感本质进入了音乐，而不是他对秩序或模式的需求。他情绪的多样和变化显得举足轻重，因此作曲家的个性就体现在他的音乐中。一首若斯坎所作的经文歌和他同时代乐师的作品，会很难分出谁是作者，但蒙特威尔第的牧歌就不会有这样的困难。不过，这种先锋派牧歌在意大利北部主要由那些向教堂乐师学习过的老派人物创作，所以他们能很自然地运用传统音

---

❶ 同前书，第294页。

乐语言。比如蒙特威尔第，他是一个感情很强烈的人，这一特点受到这种音乐风格的限制，对模式的要求使他将表现强烈悲哀和快乐的乐句，以温文儒雅的方式连在一起。因此，如果歌唱者因奇怪的和声型和旋律型而感到困难，这些乐句就是传统乐句中的例外了。

正因为杰苏阿尔多隔绝在这种范围之外，他才创造了独一无二的奇特风格。当然，他不必为威尼斯出版商创作快乐的阿卡狄亚牧歌，更不必写轻松的村歌，尽管那不勒斯作曲家也很喜欢这些体裁。相反的，创作这种先锋派风格的作品是一种熟练的消遣，一种文艺复兴领导地位的表现和知识分子的兴趣。在某种意义上，杰苏阿尔多比曼求亚和费拉拉的职业音乐家更能创新，因为他不受传统技巧的限制。当然在他 1585 年首次发表的《回忆圣主》中有长段落和进行平稳的旋律线，表现出一定的复音音乐技巧，但它实在不能与蒙特威尔第从教堂中学到的技巧，以及鲁萨齐和阿格斯蒂尼（Mezio Agostini）等管风琴手的专业技术相比，他是一个不受限制的人物。

这一点表现出来了，他最初两本牧歌集的内容不像北方先锋派的作品。这一倾向最明显的特征是对歌词的选择。的确，两本中都有一些塔索的歌词，第二本中有

一些古里尼的歌词，如《温柔的接吻与爱抚》（Baci soave e cari）和《渴望为欲而死》（Tirsi morir volea），以及一些受人喜爱的佚名作品。另一些佚名的三流诗人的作品也被选入，因为他们的作品不像萨那萨罗和他的追随者的作品。以第一本集子中的一首为例：

O dolce mio martire
Cagion del mio gioire!
E se ben di me privo
Io più beato e più felice vivo.
Questo è poter d'Amore
Che rubbandomi il cor mi può beare
In forme nuove e care.

噢，殉道是多么甜蜜
我所有快乐的缘由
如果我遭到劫掠
我将生活得更幸福、愉快。
这是爱的力量，
我的心被夺走时我会再被快乐充满

以新的亲切形式。

这首平凡的配乐诗最明显的特征是它的内向性：第一人称几乎出现在每一行中，第二个特征是其中没有任何外在形象，音乐家用清晰的方式加以表达——没有上升或“奔跑”，甚至“爱之箭”（这是一个会写快速进行的音阶动机的音乐家最喜爱的形象）。另一个明显特征是对立的事物并列在一起，第一行的“殉道”后是第二行的“快乐”，“心被夺走”后是快乐的感觉，如此等等。这首歌词的感觉很模糊（它的意思无法准确地翻译成散文），而且尽管主题是爱情，但无论如何这段歌词仍是理性的想像而非情欲。

诗歌中也有关于情欲的，的确《渴望为欲而死》可以被称为隐晦的色情诗❶：

第一部分：

Tirsi morir volea

Mirando gli occhi di colei che adora

---

❶ 译文根据伦敦 1588 年《音乐译作》。

Quando ella che di lui non meno ardea
Gli disse "Qimè, ben mio
Deh, non morir ancora
Che teco bramo di morir anch'io!"

渴望为欲而死
看着挨近他的心的她的眼，
她因他的欲火而燃烧
她对他说，噢，我最心爱的
呵，真想死呵，
我为你生活，也愿为你而死。

第二部分：

Frenò Tirsi il desio
Ch'ebbe di pur sua vita allor finire
Sentendo morte in non poter morire.

渴望那被压抑的热情，
他甘愿死去，
想着死亡但生命并未抛弃他。

很明显“死亡”暗含着性的意味。生活在一个比我们的时代（或比十六世纪）来说较不宽容的时代的德国学者爱因斯坦（Alfred Einstein），把这些诗描述为“比最下流的玛切拉塔歌谣（mascherata）、最有挑逗性的卡那西阿列索诗（canto carnascialesco）或最粗鲁的法国歌曲（chanson）更猥亵。”❶ 他指出在 1578～1633 年间它至少被配乐二十四次，还不包括很合十六世纪晚期音乐家口味的各种变体。作曲家中有生活严谨的人，如马伦齐奥和加布里埃利，所以不能说它属杰苏阿尔多这类精神病患者所专有。但是值得注意的是杰苏阿尔多把第二部分缩短到只有三行，而马伦齐奥为所有十二行配了乐并继续写了第二部分，在这部分中描写了阿卡狄亚的风景。马伦齐奥可以经营如此丰满的结构，杰苏阿尔多却不愿意。他感兴趣的部分仍是极端对立的思想并列在一起的地方，对“死”的渴望与延迟的要求的相对照。

我们如果看看杰苏阿尔多的音乐就会开始明白为什

❶ A·爱因斯坦《意大利牧歌》，普林斯顿，1949 年，第二卷，第 542 页。

么他选择为简短的歌词配乐。他第一本牧歌集的第一号作品是为古里尼一首极短的诗所配的曲。这首诗在1590年左右成为受人欢迎的作品，有六位作曲家为它配曲，包括蒙特威尔第。杰苏阿尔多可能是通过最杰出的那不勒斯音乐家之一，罗迪奥（Rocco Rodio）在1587年发表的一首配乐，而偶然发现这首诗的。尽管这首诗很短，杰苏阿尔多还是把它分为两个部分作了两首牧歌。他为每行创作了一个动机（主题这个词可能太大了），而且因为每行都很短，只有八个音节，杰苏阿尔多给每个音节一个音（装饰音很少），这样看起来就有很多简短的乐段。很少有乐段和织体之间连接完全不同的情况。作品由合唱的两个主音音乐（homophonic）小节开始，然后又是所有声部近似的模仿。接着是一个非常奇怪的部分，似乎它的主题是偶然进入各声部的。然后他简短地回到主音音乐上，接着是更丰富的模仿段；到结尾时，他的处理出乎意料，他重复了中间的主音音乐乐段，并加以装饰以使牧歌的气氛更温暖：

谱例 1

(a)

S.
S.
A.

O dol - cis - si - me ro - se *etc.*

T.
B.

(b)

O dol - cis - si - me ro - se *etc.*

[Crossing of parts not shown]

然后他继续使用先前呈现过的音乐。同样进行了装饰，但这次他使它回到一个可以庄重结束的调上（我们今天称之为属音）。

从这种对结构的明显关注看来，把杰苏阿尔多的创作手法说成大致是即兴的就有点奇怪了，然而看起来的确是这样。如果将它与蒙特威尔第的配曲相比较，我们会受到启发。蒙特威尔第配同一段歌词所使用的时间要少得多，然而织体显得更稳定，整体也更平衡。例如开头九个小节主要是以主调形式为上面四个声部所写的，

接下来的五个小节是为下面四个声部所写的相似段落，然后是十二小节合奏——使用全音和半音，加上延留音（suspension）以表现歌词内容。很明显，它的几句比杰苏阿尔多的要长。但蒙特威尔第的牧歌给人的主要印象是它的旋律进行平稳，受到歌唱者喜爱。杰苏阿尔多却很少让他们这么舒服，他以很小的单元进行创作（显然并不难记或难唱），以至于向前的进行从来无法保证。这当然是职业作曲家和业余爱好者之间的区别，前者因所受的教育而习惯于使所有音乐线条整齐而完整，而后者可能以整体效果来考虑。同时应该记住的是杰苏阿尔多是一位鲁特琴手，因此他不必考虑连贯的旋律线，因为这是违反这种乐器的本性的。

人们总觉得杰苏阿尔多是在试图详细表达歌词的意思，正如莫利所描述的“像风一样摇摆不定，有时放纵、有时消沉、有时庄重而沉着、有时柔弱”，这段话向他当时还很无知的同胞解释了牧歌的基本特点。事实上，它比蒙特威尔第的早期牧歌对歌词的表现少一些，而且它实在是很传统的。在《温柔的接吻与爱抚》中有一个例子，在“死”一词上有一个半音的曲折进行（chromatic twist），在“这也是死亡”上有一些带延留音的进行。在其他地方我们发现一些图画式的表现方式：

《他的内心多么冷漠》(Gelo ha Madonna il seno)，他用一个快速的装饰乐句来表现“火焰”；在《我多么欢喜》(Sì gioioso mi fanno) 中，他用相似的方式来表现“快乐”。但《渴望为欲而死》中暗含性的意味的“死亡”一词，并没有紧张的和弦，也没有乐句的明显旋律转折。

如果这种换气间隔很短的风格不是为了表现歌词含义，那么为什么要使用它呢？毫无疑问的，这主要是由于杰苏阿尔多的天性，他认为迅速地转换情感是很自然的。他的音乐本质的另一个方面是，实际上与所有早期牧歌作曲家有很大不同，他没受过基本的训练。帕莱斯特里那（Palestrina）和其他意大利后尼德兰学派稳定、平衡的风格并不适合他，他对牧歌原则的了解是脱离了它的历史的，如同它毫无历史一样；伟大教堂音乐作曲家不可缺少的对音的间隔和走向的敏锐的感觉，他完全不了解。他们优秀作品中有力的节奏、透明的音色和平稳宏亮的声音等特征，还没有传到那不勒斯这块罗马平原上。

杰苏阿尔多自己对方塔耐利说过，当他一开始了解鲁萨齐的牧歌，就把他从前的风格搁在一旁了。因为鲁萨齐毕竟是费拉拉风格的大师，所以我们必须考察一下

费拉拉，才能发现我们在杰苏阿尔多第三本和第四本牧歌集中发现的本质方向的变化为什么会发生。

正如我们已经知道的，费拉拉在十六世纪是最伟大的音乐创作中心之一。但从历史学家的观点看来，它的意义在于它可能是最早严肃对待音乐人文主义的宫廷，而且，它在该世纪的大部分时间里保持了这种兴趣。“音乐人文主义”的意思是音乐家和理论家关注于恢复希腊音乐的往日辉煌，而不是恢复希腊音乐本身。人们认为，古代音乐的辉煌在于它对人之行为的影响力量。音乐可以激励人去战斗、去爱、去战胜病魔，它不仅是享乐，而且是一种道德力量，人们如何知道这些呢？自然不是从那已经消亡的音乐本身（而且如果这种音乐真的复活了，十六世纪的绅士怎样看待它还是个没有答案的问题）。证据来自作家——像柏拉图这样的哲学家和亚理斯多德那样的哲学家。从其中可以引申出希腊音乐的普遍原则，而主要的原则就是言语和音乐应该以某种方式结合起来，以产生比两者更大的力量。每个著名的“效力”（如对病患的治愈，对战争的刺激等等）需要不同的手法、调式（mode），甚至不同的音阶型态(scale pattern)来实现，这也是显而易见的道理。在这一点上,数学家帮了忙，因为他们能解释音阶和调式

的数字关系。从他们的记载来看，他们相当重视后来所谓的三种调式（generi），即划分四音列（tetrachord）的方法（在“现代”音乐中称为完全四度）。在这三种方法中，一种是来自十六世纪普通音乐手法的“自然音阶（diatonic）的划分法”；另一种是“半音划分法”，被解释为把四度分为各个半音；第三种是“等音（enharmonic）划分法”，在此方法中四度被分为十段，E－升E－F－F(+)－升F－降G－G－升G－降A－A。人们一眼就能看出来，升F和降G，升G和降A是不同的音，因为它们不是使用现在的平均律来调音的，事实上如果一个人从升C向上调五度所得到的音，与从降E向下调五度所得到的音是不同的（可依此类推）。

也许现代西方听众会觉得奇怪，四度的划分法居然比八度更重要，而且与我们的六个音不同，在等音体系中应该有十个音。但我们应该仔细思索一下，印度音乐使用微分音，同样，经巴托克（Bēla Bartók）和科达伊（Zoltán Kodály）考察，匈牙利民间音乐也使用微分音，所以这没什么特别。但另一方面，在十六世纪的意大利，人们对此毫无了解，加之人文主义者并不了解把这种音阶体系强加于“现代”体系之上会产生奇怪的

声音。因为希腊调式主要是为单音音乐或支声音乐(heterophonic music)设计的，而另一方面，“现代”音乐却是和声性的。让旋律在自然音阶中进行是一回事，而写一个包括 F(+) 和 A 的惊人和声却完全是另一回事。

这正是讨论真正进入高潮的地方。验证和解释这些论点的主要论著之标题具有非凡的意义：《适应于现代实践的古代音乐》，这是由来自维森萨的教士文森提诺于1555年在罗马发表的一部音乐巨著，他在费拉拉可能是担任红衣主教依波利多·艾斯特二世（Ippolito II d'Este）的随行教士。这是一部很吸引人的书，它的主张引起了很多争论。从数学的角度看来，它实际上并未解释任何问题。文森提诺不是一位伟大的学者，而且他获得的大多是二手资料（如果可以把中世纪的理论家博依西厄斯也说成是如此），但文森提诺在将“古代音乐”和“现代实践”结合上的确花费了心思，包括制作大键琴，它的键可以弹十六世纪音阶体系之外的音。这种乐器有着薄片的键能发出附加的音，而且尽管它在调音和演奏时使人感到畏惧，但至少它使人们听到了那三种希腊调式。应当注意的是，文森提诺不想走捷径把我们的平均律体系加到键盘上——因为这只会减少而不是扩大

可能性（但奇怪的是 J. S. 巴赫在创作《二十四首前奏曲与赋格》时并未注意到这个事实）。同时，他希望发现一种利用古代音乐巨大潜力的方法。

在费拉拉进行的半音体系实验可能开始于维拉尔特（Adriaan Willaert）在艾斯特宫廷的时候，他后来成了威尼斯圣马克教堂著名的教堂乐长。他至少在巴黎受过部分古典教育，可能对这些论点非常了解。文森提诺在那儿工作的十六世纪五十年代和六十年代间又是另一个高潮。后来这些争论传到了其他地方，特别是佛罗伦斯，那里的伽利略（Vincenzo Galilei）是最关注希腊思想的。然而，阿齐大键琴仍留在费拉拉，它很明显的引起了所有来访音乐家的好奇心。拉絮斯（Roland de Lassus）1567 年访问费拉拉后在慕尼黑制造了那些著名的半音的"先知琴"（Prophetiae Sibyllarum）并非偶然。同样地，道兰德（John Dowland）在十六世纪九十年代到过那里，回英国后成为最大胆的使用半音的作曲家不是没有原因的。是费拉拉使杰苏阿尔多改变了他已经成熟的风格，这也绝不是凑巧的。

鲁萨齐可能是阿齐大键琴最早的演奏者，并且是它最出色的倡导者。但从半音的使用来看，他的音乐并不如想像中那么出色。事实上，鲁萨齐为但丁《神曲·地

狱篇》的一段歌词作过一首出色的配乐，是“抽泣，痛哭和咬牙切齿”的招魂曲，他以半音划分的四度和弦开始乐曲，然后是奇怪的旋律与和声的共同进行。整体而言，鲁萨齐是相当传统的。他从文森提诺那里吸取来的不过是言语与音乐结合的人文主义哲学；因为文森提诺在他的《适应于现代实践的古代音乐》的第二部中清楚地阐述说，音乐手法（主题、音阶、不协和音、节奏和其他各种手法）都要服从于歌词的表达。为了这个目的，任何事（或几乎任何事）都是可以接受的。鲁萨齐作为受过严格训练的管风琴手接受了这一观点，但以他自身的需要而显得更传统一些。而杰苏阿尔多却不同，他可以走得更远。

他或许几乎没有时间来吸收半音理论，他的牧歌一定是他到达费拉拉几个月后就写成了。关于诗歌与音乐结合的理论较容易掌握，于是它就在他第三本和第四本牧歌集中表现出来。综观之，他选择的歌词比前两本牧歌集所选的歌词要好，尽管靠它本身是不会流传下来也不值得讨论的。他仍喜欢较短的短诗：

Languisco e moro,

Ahi, cruda!

Ma tu, fera cagion de la mia sorte,
Deh, per pietà, consola
Si dolorosa morte
D'una lagrima sola,
Onde dica per fin del mio languire:
'Or che pietosa sei, dolce è'l morire.'

我憔悴，我将死
噢，残酷的人！
但你，我命运铁定的缘由，
呵，为了怜悯，请安慰
这样悲惨的死亡
哪怕只用一滴眼泪
这样在我憔悴垂死之际可以说
"现在，你怜悯我，我的死是甜蜜的。"

即使这内容毫无出众之处，我们也会注意到每行都有一两个可以用音乐渲染的表达感情的词。第一行是最容易配乐的，第二行差不多是一个感叹。"怜悯"、"安慰"、"眼泪"、"死"，这一连串没完没了。它们都表示"憔悴，烦恼"，这正是这两本牧歌集所有诗歌表达的实

质内涵。诚然有一首牧歌的开头是“神奇的爱”（Meraviglia d'Amore!），它的第二个部分是“我燃烧，我爱恋”（Ed ardo e vivo）。第四本牧歌集的第一首也有愉快的特征：

Luci serene e chiare,
Voi m'incendete, voi, ma prova il core
Nell'incendio diletto, non dolore.
Dolci parole e care,
Voi mi ferite, voi, ma prova il petto
Non dolor nella piaga, ma diletto.
O miracol d'amore!
Alma che è tutta foco e tutta sangue
Si strugge e non si duol, more e non langue.

宁静、清澈的双眼，
你燃烧着我，你发现了我的心
在世间只知快乐而无痛苦。
甜蜜、亲切的词语，
你伤害了我，但我的心发现
在那词语中只有快乐而无痛苦。

噢，爱的奇迹啊！

灵魂，在火与血中消损

被刺激而不抱怨，因死亡而不再烦恼。

但这些更愉快的想像中仍有一连串表达痛苦的词："燃烧"、"伤害"、"痛苦"、"刺激"、"抱怨"和"烦恼"。事实上对幸福、快乐的消极看法是杰苏阿尔多的典型观点。当马伦奇奥、加布里埃利，甚至蒙特威尔第想表达这种情绪时，他们会想起，羊群在田野上跳跃，或鱼儿在清凉的小河、池塘里嬉戏，这些阿卡狄亚令人愉快的事情。费拉拉主要的音乐家之一威尔特（Giaches de Wert）不是不知道这种快乐，在他那个时代也可以体验一下阿卡狄亚牧人的生活，而且无论如何，"妇女合唱团"亮丽的歌声总是鼓励他和鲁萨齐创作出有力、快乐的牧歌。只有杰苏阿尔多似乎躲避了这种快乐，任何田园意象（实际上是任何意象）也无法中止他的自戕。

他选择歌词的另一个特点是他喜欢将对立事物并列，以"Mentre gira costei"开头的这首诗的前几句表现出这种技巧：

Mentre gira costei,
Ora veloci or tardi,
Fieri e soavi suoi amorosi sguardi,
Sento ch'amor, qual timido qugelletto,
Vola, fugge e rivola nel mio petto.

当她转身时，
有时快，有时慢，
骄傲而甜蜜地传送秋波，
我感到那爱情，那胆怯的小鸟，
飞翔，现在逃开并回到我胸前。

但总是这样：

O sempre crudo Amore,
Nella gioia non men che nel dolore!

噢，永远残酷的爱
快乐和痛苦一样多！

而且

Crudelissima doglia!
Allor che più gioisco
A lagrimar m'invoglia
Mentre miro il mio amore,

最残忍的痛苦!
当我感到快乐时
却使我流泪
当我望着我的爱。

如此选择的原因在于杰苏阿尔多固有的风格。他那彼此匆忙连接的、换气间隔很短的乐句，在这种歌词上显得很自然，实际上比应用于他早期作品上还合适。

那么在这一点上他并无太大变化，尽管粗略地看，音乐本身没有根本性变化，但仔细研究就会发现费拉拉的影响毕竟留下了痕迹。这是在旋律上（或许有人会说是由于缺乏旋律性），虽然旋律给人的印象似乎和他早期作品很相似。其中仍然有一些短小动机在歌者还没来得及发展它们时就中止了，有种缺乏连贯性和达不到高潮的感觉。他仍然不像阿卡狄亚牧歌作曲家那样（或像英国牧歌作曲家等所有受过对位法传统训练的作曲家那

样），遵循一个固定的节奏型，这种固定的节奏型可以使他们的音乐唱起来很愉快。

杰苏阿尔多的和声感觉得到了发展。如果人们想起当蒙特威尔第发现不协和音的表现手法时，杰苏阿尔多正好在费拉拉，那么对这点就不会觉得惊奇了（过了几年他就因“破坏常规”而受到保守派的责难），而且肯定杰苏阿尔多也参与了对不协和音的探索。在这一点上他不像蒙特威尔第那么别出心裁。这些集子里只有少数几处大胆地违背了传统——通常是在他即将呈现一个和弦的时候，会先出现一个暂时的刺耳声音，直到它被下一个和声所包容。通常这是一串不协和的经过音从一个过渡到另一个，但它们不在强拍上，给人的感觉与其说是极端刺耳的声音，不如说是一种模糊张力的持续状态。另一种较常出现的不协和是和弦在一个持续音上不停变换的时候，这通常发生在一首牧歌的结尾部分，这时持续音不一定要在低音部，有时它在高音部，这种情况下，它就有点像尼德兰老式作曲家用来使经文歌或弥撒曲的进行趋于静止的素歌定旋律之延长音。但杰苏阿尔多宁愿让不确定性尽可能地持续到最后，而没有让音乐逐渐停下来的意思。以“此时的喜悦”（Or，che in gioia）为例，他使旋律一直滑行到结尾（如谱例2）。
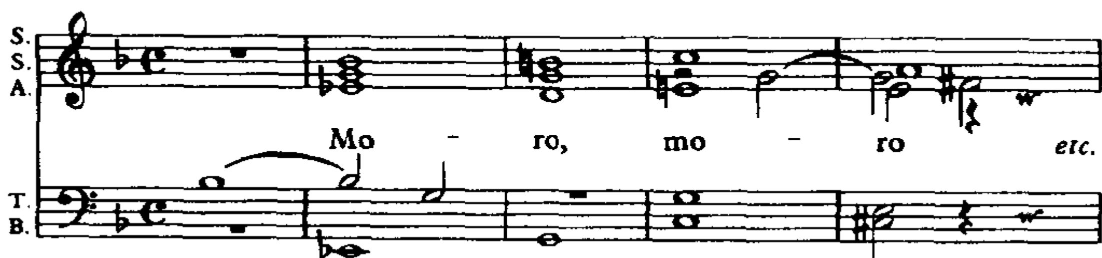
谱例 2

S.
S.
A.
oi - mè, vien me - - - - - no.
T.
B.

这就使我们了解他对半音的使用。杰苏阿尔多并非处于实验的阶段，而且可能对理论没有特殊的兴趣，所以他根本不觉得半音是很“学院派”的。他不致力于把四音列分成半音，而早期作曲家诸如罗勒（Cipriano de Rore）或拉絮斯甚至蒙特威尔第都是这样做的。对杰苏阿尔多来说，孤立的半音会改变和弦的性质。在上面谱例 2 的半音滑行中，中间声部有一个传统的半音音型（尽管半音进行只是三度而不是四度）。低音部在大胆地下降两个半音后突然回复正常，向上一个音，因此没有完成预料的进行，甚至也没有用导音（升 C）来建立调性。有很多这样的例子，特别是在第四本集子里（第三本集子在这方面不那么大胆，于是人们猜测是否其中包含更多他到费拉拉之前的作品）。在《死亡的消散》（Sparge la morte）一首中，在“苍白”一词上他把 D 大调和弦换成 d 小调和弦，如果说这里是因为下一个和弦

是降 B 大调因而需要一个还原 F，那么在紧接着的“而它成为”上一个相似的大小调变换就没有什么明显的理由了。这里仅有的逻辑在于织体的表现——就像在稍后“呻吟”一词上相似的摇摆半音进行一样，实际上的音乐非常零散，令人奇怪。《在他叹息的时候》（Moro，e mentre sospiro）的开头也是这种情况：

谱例 3



这段进行给人很强烈的印象，看来值得发展，但是突然就消失了。可以肯定地说，在由它开始的接下来的两首牧歌中没有出现过这么值得注意的段落，因此可以认为高潮在一开始就出现了。也可以说这是非比寻常的，因为杰苏阿尔多在费拉拉学到的另一点是如何发展他的素材，这在当时是很难得的方式，因此很有意义。与杰苏阿尔多的同时代人倾向于用不同的对位方法来发展旋律主题，而他却发明了一种和声结构，并以不同的变体进行重复，通常是为了使气氛更加紧张。

在他最著名的一首牧歌中可以看到这种技巧:

Io tacerò, ma nel silenzio mio
Le lagrime e i sospiri
Diranno i miei martiri.
Ma se averrà ch'io mora
Griderà poi per me la morte ancora.

我是沉默的，但在我的沉默中，
我的眼泪和我的叹息，
诉说着我的苦痛。
所以如果我必须死去，
我的死亡将继续为我哭泣。

杰苏阿尔多的开头是令人吃惊的。沉默是用低声部上的一些传统和弦建立的。眼泪随着女高音一同进入，她用较高的、刺耳的高音唱出第一个出人意料的小六度，不久人们就会注意到，接下来是一个很生硬的不协和音，伴随着一个延留音与解决音形成对比（见谱例4)。这很不错，但这就是全部吗?很明显，直接重复是不行的，因为这种女高音进入的戏剧性手法是不可能两

谱例 4

S.
S.
A.
T.
B.

Io ta - ce - rò, ma nel si -

Le la - gri - me e i sos - pi -

- len - zio mi - o Le la - gri -

- ri etc.

me e i sos - [piri]

次都成功的。杰苏阿尔多的确重复了这个乐句，但他现在简单地把这个曲调转到低音部，当“眼泪和叹息”重复时它们先在低音部上，仿佛在最初艰苦的哭喊后抽泣声变得安静些，因而更具紧张感。这段重复给人一种音阶感，它影响了整个作品（包括第二部分）。

《燃烧我的勇气》（Arde il mio cor）一首中也有同样的情况，在杰苏阿尔多的早期作品中使用这种散漫的开头结构是非常典型的。它在第七小节达到一种节奏，这里男高音再次唱起了最初的主题。只是又在进行了两三个小节后，听众才意识到开始部分是以不同的声部组合进行重复。它以一个新的曲折进行存在，使用了不同的节奏，但仍出现于后面一个形成结束段落的部分上。然后杰苏阿尔多又写了八个小节——是非常巴洛克风格的音乐，“噢，甜蜜”上用的是并列的平直和弦，而“噢，奇怪的死亡”上用的是曲折进行式的半音进行。他分毫不差地重复了这八个小节，显然是为了平衡他开始部分的规模，因为这第二部分是高潮，需要有表现自己的空间。

有时杰苏阿尔多在不同的歌词上重复同样的曲调以此来扩大歌曲的规模。《明亮的光辉》（Luci serene e chiare）一首是以非常庄严、平实的和弦开始的，在此

之后出现了通常的开始结构，到“甜蜜的语言和爱抚”一句，他重复了开始的音乐，下一段开始音乐是不同的，他又再次直接重复了结束段落，然后加了一个在结束持续音上有着奇异和声进行的结尾。

以后杰苏阿尔多的技巧和表现手法就更大胆了，他的两本“费拉拉时期”的牧歌集比以前的作品更有意思，现在看来它们本质上更像青年时期在体裁上尝试的研究。但这种在音乐上新获得的成熟有何影响呢？从歌词上判断，我们会认为这些牧歌带有些许色情意味，除了爱情和它的痛苦外，几乎没有其他主题。死的意象总是被用于与性有关的内容中（它不会总是这样），而且尽管不像“我情愿去死”一句那么明白，但其意图却是显而易见的。这种与性有关的内容在当时并不少见：蒙特威尔第为古里尼的诗所谱的曲并没有什么不同。而且杰苏阿尔多是个三十多岁的新婚男人，性是充斥着他的思想的。而在有些牧歌中的色情意象很强烈。《死亡，当它叹息时》（Moro，e mentre sospiro）中死亡的意象以它简短的激发和突然的回落，而显得和唉声叹气的诗行中通常有的“叹息”一样生动；而第一部分的最后结尾在装饰持续音的和声中，表现了叹息的发生和沉入死亡。“憔悴和死亡”一句同样很生动，它的下行动机因

为它的强烈的半音曲折进行而显得更痛苦。接着在最后几个小节,爱情的死亡被表达得很甜蜜,歌中唱道"甜蜜的死亡",这里人们会注意到同样的下行乐句。杰苏阿尔多的牧歌中充满了这种下垂音型:他的音乐动机极少有坚定上行的,同样极少有发展很充分、高潮迭起的。

正是这一点让人觉得这些中期牧歌虽然有色情倾向,却不是一般感官上的肉欲。"这不可能是爱,因为我感觉很不错"是1930年代的流行歌曲;但杰苏阿尔多那种持续的苦痛是荒谬的,谁都会这样说。这男人从没享受过做爱的快乐吗?回答是——可能没有。这种音乐中有一种持续的欲望但几乎没有满足:这种印象来自音乐而不是歌词。毕竟,古里尼的《忠实的牧人》中的情人,和马伦奇奥的牧歌中的阿卡狄亚牧羊人和牧羊女可能也止于同样情形,假如那些歌词可信的话。在蒙特威尔第、马伦奇奥、威尔特和加布里埃利之中的任何一个将那些歌词谱上音乐时,无疑爱情的痛苦是它的快乐的前奏。但对杰苏阿尔多却并不总是这样,他的最后结尾就证明了这一点。不仅有以和弦在持续音上滑行直到主音的结束,也有不以这种支架直到最后仍不明确的结束方式("没有你的爱情歌声不再悦耳"就是一例)。另一首作品《这残酷的痛苦》(Questa crudele e pia)在根

本没有出现实质性的解决时，就在一个弱起拍上终止了——而且很有意味地停在“欲望”这个字上。

使杰苏阿尔多的牧歌不能表现正常情欲的另一个特征是它们缺乏宏大的高潮，毕竟情爱行为是指向性高潮，但杰苏阿尔多的牧歌很少达到这一兴奋状态。在演唱这些牧歌时，很难确定一个单一的至高点：一个人从一个阶段走向另一个阶段。同样也不能说他的牧歌具有持续的张力，更多的情况是人们永远无法预料一首作品的发展。这些作品主要的统一特征在于音乐必须表现歌词在意义上的单一性（在他的晚期作品中并非全是这样）。那种持续的情绪不完全是“悲伤”，在意大利语里这个词可以意味着痛苦，但是一种持续折磨人的痛苦，而不是突然而富有张力的；同时它也意味着忧伤。把这两本牧歌集看作一个整体，那么它们的基调一直是忧郁的。费拉拉宫廷音乐有着富于激情的一面，特别是“妇女合唱团”，杰苏阿尔多因为他既成的性格而未能对它有所反应。不过有趣的是，威尼斯的商业出版家加达诺居然接受了这些歌集，并在作曲家在世时印刷了两次；如果这些奇怪的作品没有市场的话，只需印刷一次就足够了，根本不必第二次印刷。

在 1611 年卡利诺出版了两本包括大约四十四首作

品的牧歌集，而在此十五年前，杰苏阿尔多已经创作了不少的牧歌作品了。这是一种精心收集，因为亲王让卡利诺在他的城堡里进行排版，而这种对整理的关心，以作曲家来说是不同寻常的。以J. S. 巴赫为例，他在晚年只从现存的作品中整理了他的《b小调弥撒》。就和这部弥撒一样，杰苏阿尔多最后两本歌集中的某些内容是在很早的时候创作的，有意义的是，可能是一位教士编辑者卡普奇奥（Don Giovanni Pietro Cappuccio）在传统的献辞中向亲王提到过“自作品创作出来后等待了十五年”。并非所有作品都是这样的，但这警告我们不要过于轻易地假设这些非凡的歌集中，包含的都是杰苏阿尔多风烛残年的作品。与此相关联的是，杰苏阿尔多的音乐经常出现在十六世纪九十年代的各种选集中，而在新世纪的最初十年里就渐渐消失了。

这是值得注意的，因为大多数作曲家（不论是贝多芬还是较年轻的莫扎特）的晚年都有一种不食人间烟火的倾向，但杰苏阿尔多似乎不是这样。虽然他晚期牧歌所选用的歌词经常是以心智的思考为基础的，但这只能说是一种风格，就像英国的形而上学一样（两者在性质上是不同的），而多恩（Donne）和当时智力平庸的诗人同样感情冲动。杰苏阿尔多的配曲同样强调了诗歌的情

感本质，我们绝不能错误地认为它们只是矫揉造作的把戏，或拙劣诗人自相矛盾的奇谈。

在最后两卷里充满了歌词自相矛盾的作品。最短的和比较明显的是第五集中的第二首：

S'io non miro non moro;
Non mirando non vivo;
Pur morto io son, nè son di vita privo,
O miracol d'amore, ahi, strana sorte,
Che 'l viver non fia vita, e 'l morir morte.

如果我不看，我就不会死，
不看，我也不能活，
所以如果我死了，就不会被剥夺生命，
噢，爱情的奇迹，呵，奇怪的命运，
活着就没有生命，死了就不必去死。

这里面有什么重要的思考吗？当然没有。但我们会看到，陈述中正反两面的并列在音乐上是很有吸引力的。第六集中有一首作品有着同样的存在理由：

Deh, come invan sospiro,
Deh, come invan vi miro,
Poichè, crudel, voi fate ogni un gioire
Et a me sol morire!
Infelice mia sorte,
Che la vita per me divenga Morte.

啊哈，我的叹息多么徒劳，
啊哈，我看你的眼光多么徒劳，
既然，残酷的人，每人都给你欢乐，
而给我的只是死亡！
不幸是我的命运，
生活已变成死亡。

这是这些歌集里最简练的两首。有趣的是杰苏阿尔多现在似乎比以前更喜欢扩展的歌词了，如《勇敢的赤斑蚊》（Ardita Zanzaretta）一首就像歌德的《跳蚤之歌》一样，甚至带有叙述的性质，它提到并非偶然的蚊子的叮咬，因为情人想把他的爱像蚊子传递鲜血一样传给他的至爱。这和以前相比多了一些意象，但内省还是占主导地位。《蝶羽》（Volan quasi farfalle）中的蝴蝶只在结

尾使他联想起他对情人的炽热感情。《白色和绿色的花朵》(Candido e verde fiore)一首中，白色和绿色的花朵在最后一行因通常的苦恼被弃置一旁。不过，引入这些外界事物使杰苏阿尔多的牧歌更接近一般规范了。《我的快乐像晴朗的天空》(Al mio gioir il ciel si fa sereno)几乎就是阿卡狄亚牧歌，诗中出现的海洋、歌唱的小鸟和轻风，就像蒙特威尔第以快乐的心情谱曲的塔索的《你听那低语》(Ecco mormorar l'onde)，和维特为费拉拉的“妇女合唱团”谱写的《可爱的小鸟》(Vezzosi augelli)一样。这里比中期牧歌有了更多的变化，虽然歌词长度的增加没有使音乐的长度成比例地增加，但它的确减少了一些我们已见到的来不及换气的现象。

从实际手法来说，第五集和第六集几乎没有什么以前未曾使用的新招。惟一例外的是他写出了装饰音，这在以前的牧歌中没出现过，而在这一阶段却很普遍。这没什么令人吃惊的。我们知道十六世纪的旋律线是经过装饰的，尽管杰苏阿尔多与众不同的音乐是否如此还是个问题。卡奇尼(Giulio Caccini)在1601~1602年发表的《新音乐》(Le Nuove Musiche)中提出了有关新单旋律风格的激烈论点，认为装饰音只能用于表达感情的目的(而不是用于音乐和技巧的目的)，并且要用在适当

的开头音节上。蒙特威尔第在《牧歌第五集》中自由地使用了装饰音，并没有按卡奇尼的观点行事，而且他为自己的不统一辩护说，像这类装饰音已被使用多年，惟一的不同是他把它们写了下来。这样就没有什么可以约束杰苏阿尔多的了，尽管我们会看到他把它们加入织体的方法，并没有受到蒙特威尔第或卡奇尼的影响。

另外，更多的音乐革新不是使用真正全新的概念，而是扩展原有概念的用法。这些牧歌和以前的作品相比，半音色彩更强。他第一次使用半音音阶的更延长音，例如更经常地使用升 A、升 E、降 D 和降 G，以及更普遍的升 G、升 D 和降 A。但他在音乐结尾使用半音手法的方式基本上并无不同。在旋律中几乎没有半音音阶甚至四度音阶。半音的和声运用上有很多变化，会出现一个出人意料的大调和弦——而且可能很快被转为小调。模仿音型通常是自然音阶的，它的音高听起来却很有半音色彩：

谱例 5

Tu m'uccidi

non gri - - da

S.
S.

non gri - da non gri - da

A.

non gri - da

non gri - - da

T.
B.

non gri - da

或者一个半音进行中会出人意料的出现一个曲折进行。例如，在十六世纪的音乐中，一个插入的升音通常是上行的：升 G 后面会是 A。类似的降音通常是下行的，降 B 同样会进行到 A。但在《枯萎而亡》（Languisce al fin）一首的开头，一个升 G 被一个向下的六度大跳所强调，而高音部从升 D 到还原 D 的模仿更增加了这一效果。

谱例 6

S.
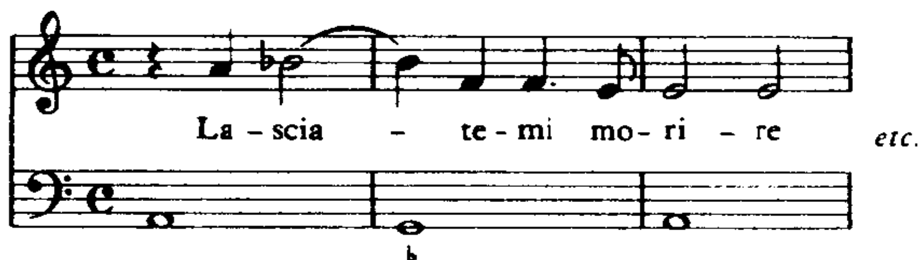
Lan - gui - sce al fin

A.

Lan - gui - sce al fin

把它与几乎同时创作的蒙特威尔第的《阿里安娜的悲哀》（Lamento d'Arianna）相比会显得很有趣。旋律的第二个音降 B 是从下面升上来的，它在一个不协和的还原 F 上得到解决，后者平缓地向下滑到一个协和音 E。

谱例 7



这一区别不仅源于个性不同，最主要的是教育背景的差异。蒙特威尔第是英格尼里（Ingegneri）的学生，受过十六世纪对位法技术的训练；而杰苏阿尔多是位自学成才的人文主义者，与一般音乐的接触十分有限。杰苏阿尔多像以前一样让人捉摸不定，人们永远无法确定他下一步会怎么做，织体与和声都是这样。在以半对位方式扩展的短动机中会突然闯入两三小节各声部的齐奏。声部的进入和退出表面上似乎缺乏整体规划，而素材很少有充分的发展。

也许这些听起来像早期的牧歌，甚至比以前还要糟

糕，但是事实并非如此。他从一种仅仅令人震惊的风格，进化到一种让听众更容易进入他内心世界的风格。他有时愿意完全重复一个很长的部分，以使听众能领会其思想脉络，而不是仅仅对它产生反应。他更经常在重复中有所变化，从而让人感觉到结构的扩展。第六集中最著名的牧歌之一显示了这两种类型的重复。

谱例 8

Re - sta di dar - mi no - ia

etc.

最后两个和弦的转折后先是一个短暂的休止，然后是和声的逻辑性进展。这个乐句从 E 上开始重复，这个音比最初的音高。然后它引向下一个乐句。“残酷而虚伪的想法”又是一个更高的音，他试图在以 E 音的半终止结束的一个部分上放弃这些想法。最后出现了结尾：“死亡对我来说是惟一的欢乐”，这自相矛盾的对比完全暴露出来了。在情人渴望平静的乐句中有表现死亡的衰

弱的不协和音，也有表现欢乐的快速的装饰音进行，而后音乐在最初的调上安静下来。但素材的不相称会显得最后的圆满来得快了一点，因此杰苏阿尔多就完全重复了最后一部分，尽管它大约占了整首牧歌的一半，不过这样就保持了平衡。

伟大的德国学者爱因斯坦坚持认为，杰苏阿尔多所描绘的死亡是具体的，并不暗含性的色彩。在《恼人的刺》（Resta di darmi noia）中它可能兼有两种意义：最后的满足可能是诗人一音乐家的消亡，但也可以是肉体的满足。而且在杰苏阿尔多一首最著名的牧歌中，毫无疑问存在着性的意味：

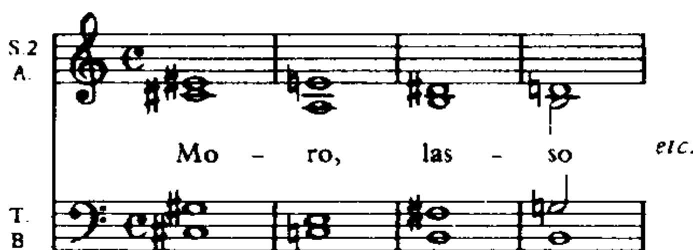
Moro, lasso, al mio duolo
E chi mi può dar vita,
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può, ahi, mi dà morte!

我死去，在我的悲伤中
而她，能给我生命的人，
啊哈，她杀了我而不愿帮我！

噢，不幸的命运，
她这能给我生命的人呵，给了我死亡。

这首牧歌的配乐与《恼人的刺》相似，但比后者发展得好些并且更为极端。开头的“死亡”暗示着一个半音滑音，这会使十八世纪的伯尼吓一大跳，而且会惹来批评的意见：

谱例 9



以前有什么牧歌是以升 C 大和弦开始的吗（升 E 绝对是极少见的)？而且为什么它不上升到可以解释它的升 F 上呢？对此我们可以回答说，这一适当的音乐形象的确生动地表达了这个字眼。

继而一系列形象展开了：“生命”一词上一组十六分音的装饰音和“杀死”一词上曲折的半音进行，加上用来否定“帮助”的从相对快乐的大调突然转到小调上的进行。这一大堆形象可能显得太拥挤了，所以杰苏阿

尔多重复了整个部分，改变了调性和织体以增强其影响力，最后一个形象的半音变化被一个很宏亮的和弦齐奏所代替。“噢，不幸的命运”上一个短小的中段，然后是一个延长的结尾，其中女高音所唱的“死亡”上有一个半音曲折进行，在“啊哈”上有一个弱的哭腔，这一切再次被完整地重复了一遍。欲望的消长在这里被设想得很适当，它被夸大的程度并不使人觉得这一切过于反复无常，当然它一直是很有紧张感的，而素材发展的程度不如它被重复或并列的程度深。不过它还是有着强烈的色情色彩，这也是蒙特威尔第《第四集》的重要部分，而那里面的歌词实在要好得多（主要是由古里尼创作的），但两者在情绪方面很相似。

无论如何这不是这些牧歌集的惟一情绪，杰苏阿尔多可以更露骨地表达爱情，他甚至可以更幽默些。在《请跟我来，美丽的克罗丽》（Tu segui，O bella Clori）中可以找到第一点的例证。阿卡狄亚诗人如此喜爱的牧羊女克罗丽在追寻一个因感觉到自己的强烈感情而离开她的男人。这一离去产生了一种音乐上的追逐，一部分紧接着另一部分；但高潮处的“呵，不要逃走”让人感受很深，它的单音音乐主题和表达请求的所有部分一起以高一个音重复，然后以较长的音与“谁是你的爱”一句

结合在一起。

谱例 10

S.
A.
A.
Ah, non fug-gir, Ah, non fug-gir
T.
B.
chi T'a - ma *etc.*

他略带朦胧的幽默感表现在《赤斑蚊之歌》中，它在“你再叮我一下”一句上以一个“叮咬”动机开始，其音节分明的旋律强调了意大利语的强子音；尽管在结尾处表现出了其严肃性，在这里爱情的“甜蜜的毒药”被配上一系列拖长的不协和音和半音，这种处理一定有色情的用意。

所以人们可以把这些出色的牧歌从头到尾读一遍。杰苏阿尔多从不错过任何一个说明的机会。每当“叹息”或“呼吸”一类词出现时，他就会用断断续续的旋

律加以表现，这使某些评论者认为杰苏阿尔多是一个气喘病人。“死亡”被配以适当的不协和音，就像牧歌《一千个日子》（Mille volte il dì）里的“天罚”一样。“幸福”会被配以十六分音，就像“飞”和“跑”一样。这种紧张感和对宁静的逃避无所不在，从这里是可以产生大的高潮的。高潮的紧张感一直存在，而坚定的方向感被神经质的摇摆所代替；这是我们将他与同时代的蒙特威尔第、马伦奇奥或加利亚诺的作品相比而得到的印象。

它们是不是伟大的艺术作品，这一点仍有疑问的。毕竟人生经验并非艺术，而这些牧歌有时太具自传色彩而缺乏条理，然而它们创造了一个自己的世界，伟大的艺术往往如此。这是一个痛苦、黑暗和超脱凡间的世界，这是一个远离罗马平原、充满痴迷和内省的世界。并非所有人都会被它吸引，它所涉及的范围也不像蒙特威尔第那样广，后者的音乐在很多方面触及了生活。但它有局限的吸引力是真实的。将理论家和历史学家头痛的技术问题放在一起，还是可以看到创造力和才能；如果说这些牧歌有点疯狂，但至少它们不像沃尔夫（Hugo Wolf）的歌曲，和表现主义者施特劳斯（Strauss）或贝尔格（Alban Berg）的音乐。如果这些是杰苏阿尔多所

作的惟一成熟的音乐，我们就会把他归入德国音乐学家所说的范畴，那个走向牧歌体裁的消亡的区域，但消亡的终点可以是美丽的，也值得走这段弯路，而且这些作品尽管不是主流音乐的一部分，但仍不失为具有独特性的作品。我们必须补充的是，因为卡利诺在 1611 年于杰苏阿尔多城堡里出版这位维诺萨亲王所作的音乐，让我们确信那里的确住过一位大师。

圣 乐

是牧歌使杰苏阿尔多的名字流传后世，而他的病态性欲在谋杀和自虐中得到了发泄；但他流传下来的音乐中有四分之一强是为教堂所写的，而其中一部分是他最出色和最令人感动的作品。

可以这样推测，杰苏阿尔多开始时是一个信教的人，在意大利南部的西班牙地区总是这样的。向希腊而不是向罗马寻求哲学思想的人文主义者是北方人，这一点并非是偶然的。对杰苏阿尔多家族的人来说，教堂是很重要的，红衣主教和大主教是这个家庭的重要部分；对杰苏阿尔多来说关系就更近了，因为卡罗·伯罗米奥的妹妹嫁给了杰苏阿尔多的父亲法布里奇奥，另外这个家庭里后来出现的一个圣人，即杰苏阿尔多的舅父无疑是值得重视的。在这个特定情况里，活着的伯罗米奥比被追认的那位影响力更大，因为他是被称为反改革阶段的罗马天主教主要改革者之一，当时在经历了教会分立的创

伤后，旧的传统开始还击。他的影响是极其巨大的，而且不仅仅在重大的政治问题上，他的主要兴趣之一是音乐。

正是他写了一系列弥撒曲，其织体很简单，歌词的重复被减少到最低程度，因此容易听得清楚，也就是说他采取了一些实际步骤，将教堂音乐从过多委托维罗纳作曲家鲁福（Vincenzo Ruffo）创作的局面中“解脱”出来。然而尽管没有什么成果，但他很有兴趣看看文森提诺是否能把他的人文主义的半音音乐和其他手法用于宗教仪式，就像把情爱感动用于宗教一样。这种改革结果虽是昙花一现，但它对后代是有影响的。我们知道杰苏阿尔多尊敬他的舅父，这不仅是因为伯罗米奥被画在仁慈玛丽亚小教堂的著名绘画上，更因为他临终前非常想得到这位新近被追认的圣人的一件遗物。也许正是他舅父的观点影响了他，使他能够忍受晚年的苦难（他是威尼斯一些鞭身协会的支持者）。

反改革派的思想有很多组成部分，其中有对揭示基督教在建筑和视觉艺术方面力量的嗜好；也有关于人必须过基督徒的生活，并对其行为负责的思想。综合看来，难怪杰苏阿尔多要通过修建教堂和创作合适的音乐来为他确凿的罪证赎罪（即使世间已经原谅了他）。由他倡导的最著名的建筑是在杰苏阿尔多的卡普琴修道

院，及其附属的名为仁慈玛丽亚的小教堂，其次是今天已无人在意的位于维诺萨较小规模的同名教堂。这座教堂现在已是一片废墟，多年无人照管，而近来因附近一个现代医院建筑者在周围乱置废弃物而使情况变得更糟。虽然难以厘清它的详细情况，但以其外形和现存的壁画来看，应建于1600年左右。这些壁画画的是僧侣，而且非常生动，足以说明这些人的确是这个小修道院里的居住者。这个小教堂建筑很简单，周围是僧侣的静修室，大约有十二间；他们很可能靠着周围花园和田地的收成来过活。

这一具有启发性的废墟提供了一条关于杰苏阿尔多的宗教音乐的线索。它不像当时大多数宗教音乐那样是为大教堂所作（教区教堂只有素歌〔plainchant〕，根本没有创作的音乐）。它甚至不是为唱诗班作的。在所有可能的情况下，每个声部都由一位歌唱者担任，也没有唱诗班男童或阉人歌手。实际上杰苏阿尔多所有宗教音乐的最高声音都可以由假嗓子歌手（falsettist）演唱，我们也可称之为高男高音（counter-tenor），在一些曲谱中遇到似乎需要女高音的声部时，作品中就会有一系列表示向下转调的谱号（chiavette）。这可能很好地反映出那一小群僧侣从静修室走到仁慈玛丽亚小教堂里的情

况。

杰苏阿尔多没有为教堂的重大庆典提供过音乐，因为他不必像大教堂里的乐师那样创作弥撒曲或晚祷曲(Vespers)。他创作了经文歌，收在1603年出版的两卷《圣歌》(Sacrae Cantiones)中，还在八年后为复活节前的圣周创作了仪式应答圣歌(liturgical responses)。经文歌的歌词可以随意挑选，甚至可以由作曲家自己用《圣经》或祈祷文的段落组成。如同我们会看到的那样，应答圣歌的确是严格照礼拜仪式所作的，但它们非常符合杰苏阿尔多的目的，可能是专为杰苏阿尔多的配曲所写的。

杰苏阿尔多选取了一些歌词来表达他自己的处境。一首经文歌的开头是“我真伤心，主啊，因为我的生活中有深重的罪过”。另一首经文歌的全部歌词是：“过往的人啊，可曾见过像我的悲哀那样深的悲哀吗?”另一首特别表现了亲王们的情况：“弗朗西丝卑微而贫贱，进入天堂时却富有而衣着华贵，上天为他唱起赞歌。”对杰苏阿尔多来说，还有什么比“我厌倦了叹息，每晚我的床都被泪水浸湿……”更合适呢?在向圣母玛丽亚做代人祈祷的作品中，有些不像上述作品那样充满罪恶感，它们大多表现圣母的荣耀，较少反映祈祷者自身的

处境："福哉，圣母，福哉，天使……"很明显的，关于纯洁贞女的思想比上帝的裁判更令人振奋些。

值得注意的是，最后一首歌词相当长，与这几集《圣歌》中的其他作品不同（原因是这一首是礼拜仪式祈祷），而其他作品则像他的牧歌一样都很短。但它们和那些世俗歌词不同，其中没有双重含义，甚至极少有情绪上的对比，有时有形象。玛丽亚被看作"贞节的花朵"而升入天堂，人们可以在上帝的光芒中行走，罪人的心可以像爱人的心那样破碎。但通常其含义更抽象、直接，不像大多数牧歌那样。

无论如何杰苏阿尔多在创作宗教音乐时并没有沿袭他的牧歌风格。自然他不能把过去十五年养成的风格完全放在一旁，但他对世俗音乐和宗教音乐的区别了解得很清楚，这一点最明显地表现在他使用老式音值——拍号 ℂ而不是 C，老式"白"音符、二分音符和全音符，而不是在后来的牧歌中出现的快速的八分音符或十六分音符。当我们注意在这个时期创作的真正现代宗教音乐时（加布里埃利的大型经文歌或蒙特威尔第的晚祷曲），会在其中很容易地找到较短的音值，这很清楚地说明杰苏阿尔多的决定是有意识的。当这些作品中出现完全的轮唱曲时，怀旧感就更增强了，虽然轮唱不是写明的，

而仅仅以“五度轮唱”（Canon in diapente）标出的——如《来自主的平静》(Da pacem，Domine）中的男高音声部，或“五度轮唱曲”　（Canon in Diapason et Diapente）——如《圣母圣天》（Assumpta est Maria）的五部合唱谱。这种标记可以追溯到一个世纪以前，当时荷兰作曲家会使用这种说明，因为他们确信他们的歌手可以很熟练地解开这些错综复杂的难题。但即使杰苏阿尔多研究过这些作曲家（有位学者提出他在费拉拉藏书丰富的图书馆里找到过他们的作品)，他们的影响也是很肤浅的。而且事实上杰苏阿尔多并不了解这一传统一百年来的发展，因为帕莱斯特里那和其他罗马音乐家，维拉尔特和其他威尼斯音乐家已经为了合唱和器乐音色宏亮而放弃了这种对位手法。这种非常古老的风格几乎没有流传下来，只是人们仍然喜爱一种纯正、和谐与流畅的旋律风格，避免突然的兴奋，如一组八分音（尽管常常有在一个声部中逐渐加入较快的音的现象)。

“帕莱斯特里那”风格中的某些东西并没有出现在杰苏阿尔多身上——即“白”音符的沉稳风格和渐进性。但在演唱组规模很小，其目的只是私人欣赏而非公开演出时，声音的宏亮与否就无关紧要了，因此杰苏阿尔多必须创造出自己的“圣乐”风格。令人惊奇的是，

他在这方面做得很不错，人们甚至会认为这些五声部的圣歌在某些方面比早些时候的五声部牧歌的音乐更好。它们的平衡感很好，表现出更完善的技巧，而且完全是别出心裁的。

杰苏阿尔多并不惧怕牧歌风格，例如半音手法，就常常出现。在《福哉，圣母》（Ave Regina）一首中“万福”一词上有一组复杂的和弦，降 B 大调—g 小调—G 大调，然后立刻是 C 大调—A 大调，后面很快地，在“为我们向基督祈祷”一句上，是一个下行半音音阶出现在低音部，然后是女高音和男高音声部的半音变化，在次女高音声部是对其完全的模仿。《在我呻吟中的痛楚》（Laboravi in gemitu meo）一首中，“痛哭”一词上产生了一个像阿齐大键琴上的升 c 小调和弦，然后是一个很快引向一个 C 大调完全终止的 A 大调音。在《痛苦与磨难》（Tribulationem et dolorem）一首中也有类似令人震惊的变化，其中“苦难”一词是用与降 E 调并列的 B 大调和弦来表现的。因为在《呵，主啊！》（Hei mihi, Domine）一首中有很多升 D，以致到了要让一个教堂风琴手演奏一种乐器来保证歌手的音准的地步，而在这首经文歌的最后，当周围都是 C 大调终止的标志时，这个终止最后意外地引入一个升 G，从而转入 E 大调和

弦。

正如人们可能预料的，在《噢，万能的主》(O vos omnes) 中充满了这样的进行——B 大调和弦在 A 大调上解决，随后立即转到一个降 B 和弦上。这种进行获得了一种紧张感 (因为它也是一首不协和的作品)，这在这集里是不同寻常的。

谱例 11

S.
A.
Si - cut do - lor me - us.
T.
T.
B.

可能特别会被预料到的是在《我每天都是罪人》(Peccantem me quotidie) 中用来表达现实罪过的不协和音，这里用半音可能太甜柔了：

谱例 12

它一文不值，而不协和音本身也并不突出。一切都是预备和解决的延留音，一如最优秀的理论所言。其效果取决于不协和音的数量，所以实际音响时间的一半是不协和的，这也是很少见的：杰苏阿尔多在使用不协和音的手法和数量上都很保守的。

杰苏阿尔多在他的牧歌特点中保持了对突然终止的爱好，他仍不喜欢逐渐结束。他有几首经文歌就是突然停下来，而不是像通常那样在一个长的、较延长的和弦上终止。甚至于《福哉，圣母》也是这样终止的，虽然被激起的能量和热情，对其他作曲家来说意味着一个更充分的结尾（伯德〔Wiliam Byrd〕在他的《升阶经》，〔Gradualia〕中为歌词所配的音乐就是一个例子），另外还有一些方面保留着牧歌的风格。《我是罪人

(Peccantem me)是以一个小六度下行大跳开始的(一个大六度会显得太过分了)，它特别令人吃惊，因为它简直是当头一击。《我无畏的热情》(Ardens est cor meum)一首，开始的词句太像牧歌中情人"燃烧的热情"了(像《他有热望你却没有爱情》〔Ardo sì ma not t'amo〕中的那样)，所以也会配以一组八分音符：

谱例 13



信徒神圣的爱的火焰"燃烧"在《崇高的造物主》(Veni Creator Spiritus)的配乐中产生了一个类似的表现"燃烧"的音型，这段配乐大体上是较为传统的，它对热情的表达给人一种突然的震动。

总而言之，这些风格特点意味着杰苏阿尔多并未改变他的立场。他还是同一个作曲家，用与牧歌集中同样的方法处理那些不同寻常的材料以表达歌词。只是和世俗作品中猥亵的配乐诗(poesia per musica)相比，它歌词表达的是更大的主题——罪恶、死亡和赎罪，所以这种方法比在牧歌集中显得更合适些。这是一种用来表达

严肃内容的手法，人们可以把这些经文歌与1580年代以马伦奇奥的阿卡狄亚风格写成的流行牧歌加以比较，就可以感受到它们本质上的坚毅和雄心。

但这些作品的确令人满意，因为它们不是牧歌。当然，这和采用拉丁语也有关系。这里没有一点意大利语微妙的双重语义，它的意义直接而明确。意大利语中由于自然省略而造成的柔和节奏，被更强的抑扬顿挫所代替。毕竟，对悠久传统的感受减弱了实验和先锋派的倾向。

这两本《圣歌集》各只有单独一份保留下来，现存于那不勒斯的菲利皮尼公会，而六声部和七声部是不完整的，缺两本分谱集。这流传下来的部分显示出的质量使人想去完成它，尽管它的风格与通常十六世纪宗教音乐相去甚远，故而通常的复原手段并不适用。斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）在1950年代所完成的其中三首——《心灵之光》（Illumina nos）、《在宁静中》(Da pacem)和《圣母玛丽亚》（Assumpta est Maria）可能是最好的了，但无论如何也无法将它们看成是对原作的真实复原。《圣母玛丽亚》一首可能是最有价值的，因为它的卡农结构使其轮廓清晰，尽管斯特拉文斯基在低音部所用的一些切分音在风格上不太合

适。

幸运的是杰苏阿尔多最后一集宗教音乐不存在这类问题，这是1611年在杰苏阿尔多城堡与最后两本牧歌歌集一起由卡利诺出版的《圣周仪式应答圣歌集》(Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae spectantia)，目前仅有菲利皮尼公会保存一份，但这个部分是完整的，这本歌集特别受到欢迎，因为这些圣周仪式应答圣歌的配乐，称得上是杰苏阿尔多最出色的作品。

圣周音乐（应答歌〔response〕、哀歌〔Lamentation〕和受难曲〔Passion〕）在十六世纪不太常见，原因可能是牧师向来怀疑音乐有着一种享乐主义的本质。大斋期(Lent，复活节前的四十天）是一个克己的时期，在音乐和其他方面都是如此。在十七世纪初，我们的确发现这种音乐是很有苦行味道的，以阿莱格里（Gregorio Allegri）作为单独低音伴唱的著名经文歌《主啊，怜悯我》(Miserere）为例——西斯廷礼拜堂唱诗班对它所作的一切足以说明牧师们怀疑的基础，还有那给人感官享受的装饰味和对宏亮音响效果的开发；而且可以认为，耶稣作为人所受的苦难的意义并没有他对人类象征性救赎的意义重大，这在复活节的音乐中总是被大肆渲染，在大斋期的宁静之后就更受欢迎。

但杰苏阿尔多没有必要考虑总教堂教士会的意见。他在杰苏阿尔多和维诺萨的小教堂里，表达因耶稣在人间最后日子所引起的感情的音乐，并且同样表达了杰苏阿尔多自己所受的苦难。濯足节（Maundy Thursday）、耶稣受难日（Good Friday）和圣安息日（Holy Saturday）的应答圣歌实际是讲述基督受难的故事，它以耶稣在橄榄山上的祈祷开始，“父亲，如果可能，求你叫这杯子离我而去”，而以他被埋葬和封墓结束。濯足节的应答歌突显了犹大的出卖，以及耶稣祷告时沉睡的使徒的弱软。耶稣受难白和圣安息日的应答圣歌生动地描述了耶稣在十字架上受难的故事，使用了平铺直叙的方法，还讲到一些“客观”事件，如圣殿“裂为两半”，基督受鞭笞，以及“九时”的黑暗。

然而必须承认，这些应答圣歌并未成为一个戏剧性故事，而是在对它沉思。这组作品中的所有九首应答圣歌每首都分为两部分：应唱（response）和领唱（verse），后者常常是对前者的评论。有时应唱的一部分会在领唱后加以重复，所以顺序和模式成了一个重要的特征。另一个明显的局限性是：每天要演唱的曲目如此庞大，音乐很难再有发展的潜力。像通常那样以素歌形式演唱并不会出现问题。在“华丽的”（figured）音乐

中最好不要写精巧的对位，而要坚持用主调音乐织体，这样歌词就能听得清楚，发音也相对较快。无论如何这可能令杰苏阿尔多愉快，因为这也是他许多牧歌使用的方法。歌词的沉重情绪一定也很吸引他，说它们“阴郁”是太低估它们了，它们几乎没有丝毫欢乐情绪，但正是它们暗淡色彩的多样性在杰苏阿尔多的配乐中显得很明显——紫色和绿色，几种暗的色调。

杰苏阿尔多基本上是使用牧歌的手法。他为每个乐句找到合适的音乐意象，当他完成一段素材后就进行下一段。整体模式是由歌词的特点决定的，但其比例则因他对该乐句的感觉差异而有所不同。与他的牧歌相比，他在这里描绘了更多“客观”形象。这里（谱例 14）在三个声部上的六小节是教堂的钟声。谱例 15 伴随着向下和向上的大六度大跳的是救世主具有毁灭性的黑暗地狱（男低音和男高音音色的深厚，在牧歌中是很少见的）。

谱例 14

Ve - lum tem - pli scis - - - sum

Ve - lum

Ve - lum tem - pli scis -

est, scis - - - - sum est, scis - sum est:

tem - - pli scis - - - - sum est:

- - - - - - - sum est:

谱例 15

De - stru xit qui - dem clau - stra in - fer - ni, *etc.*

犹大为了三十块银元而出卖主的情景自然会引出半

音和声和笨拙的旋律线。当基督的尸体被放入坟墓时，大量的装饰音生动地描绘了这一情景。值得注意的是，这个音型显然是自然音阶，而且尽管全篇多处使用半音，但令人惊奇的是，晚期牧歌的任性在这一集里完全没有了。有几页总谱上几乎没有半音变化，而在很多地方虽出现半音，但几乎没有激烈情绪。的确，在为《崇高的造物主》（O vos omnes）这首《圣歌集》中令人振奋的经文歌配乐时，在“有谁的悲哀和我的悲哀一样”一句上，自然不可避免地要有一个色彩丰富的段落（谱例 16）：

谱例 16

Si - cut do - lor me - - - us.

基督为拯救人类而“自愿赴死”时，一个简单半音变化的充分展开非常突出，尽管在男低音和男高音上持续音的固定效果消除一切混乱的感觉。

谱例 17

ad mor - tem, ad mor -

- - - - - tem

这一段音乐的和谐特征也是值得注意的，因为那个时期的作曲家一定会用尖锐的延留音来表现“死亡”。在整个歌集里杰苏阿尔多仍很克制。他使用了一些不协和音，而且并不总是遵循传统，但它们并不像蒙特威尔第的那么有刺激性，也不具有先锋派作曲家那种延续的张力。如果拿杰苏阿尔多的圣周音乐，与英国作曲家塔利斯（Thomas Tallis）多年前创作的伟大的《悼歌》（Lam-

entations）相比较，这位英国作曲家的音乐就显得更不协和了，而且尽管其中有历史和风格的原因，但塔利斯对这种手法有表现力的运用也是因素之一。

即使这些应答圣歌比起牧歌似乎柔和一些，但必须指出，与当时的其他宗教音乐相比，它们显得相当粗犷而自由。绝大多数宗教音乐都是为礼拜仪式而作的，其目的是为了给人安慰或树立信仰，它试图超越个体的痛苦。而杰苏阿尔多的音乐却不是这样，它表达的是罪人的恐惧。在最后一句“祭司长来见彼拉多，求他的身体”，杰苏阿尔多不是像绝大多数作曲家那样配乐，而是创作了一个不同寻常的段落，充满短促的音型，旋律线被休止和大跳所打破，邪恶者是不该休息的。

有人说这相当于风格特别的画家所使用的强烈明暗对比。在仁慈玛丽亚小教堂里那幅“最后审判”的图画中，杰苏阿尔多一家和伯罗米奥的形象，他们西班牙式拉长的脸和图画暗淡的色彩，都会使人想起格里科（El Greco），但很难看出这种对比对了解杰苏阿尔多的音乐有多大帮助。从它的气氛来看，最好把它看做是一种反改革倾向。有意义的是，惟一在本质上与其相似的一组作品是，另一个压抑的作曲家拉索（Orlando di Lasso = Roland de Lassus〔拉絮斯〕）大约在1595年创作的《圣

彼得的眼泪》（Tears of St Peter)。这两组作品的共同特征是持续的张力，对每个意象的表达缺乏整体模式和不可预料感，以及无法克服的个人负罪感。这是反改革运动在个人身上的表现，与其对照的是群体方面罗马弥撒曲和威尼斯经文歌的宏大气魄。在一个多世纪之后，我们看到巴赫用同样的力度来写耶稣受难乐，这是另一回事。连续重复第一段的唱段、组织严密的合唱阻止了神经质负罪感的发展，复活节一周间的活动被看做赎罪的最后成就。这能拯救维诺萨亲王，罪人杰苏阿尔多吗?

补白

当卡利诺完成在城堡中排版的职责之后，杰苏阿尔多一生的事业就结束了。他又过了两年悲哀的日子，才从那充满问题的旅途上离去了。但令人惊奇的是，人们还记得他。在以后的六年里，威尼斯和那不勒斯出版商用传统为演唱设计的版本重印了他的牧歌集，此时正值合唱牧歌在公众评价中已让位于伴奏歌曲之时。但更令人惊讶的是,在他去世的那一年出版了一本牧歌集总谱,当然也有可能是他要求筹备这样一本纪念歌集,并留下遗嘱要编辑出版它。但人们会注意到,惟一与其相似的牧歌总谱集是罗勒的作品,他在十六世纪同样被看成是个先驱者。这两卷总谱集肯定是给学者看的,而不是给演唱者看的,是为权威的音乐家而准备的。我们已经知道杰苏阿尔多的音乐是实验性的,因而也是进步的。

可惜的是他的音乐未能成为先驱。音乐发展的道路改变了方向，有数字低音伴奏的单旋律音乐风格完全取

代了他的音乐。的确，在以后的半个世纪牧歌还在出版，包括那不勒斯作曲家艾夫里姆（Muzio Effrem）编辑的杰苏阿尔多为六个声部创作的作品，这位作曲家曾为杰苏阿尔多服务，他把这本杰苏阿尔多的遗作献给他过去的女主人维诺萨王妃。这个集子中只有一个分谱集留存下来，所以无法复原这些作品。留存下来的分谱表明，杰苏阿尔多对半音的热情减退了一点，但在 1611 年版本中看到的装饰音还是非常普遍。歌词和以往的一样，其中一首是这样开头的："怜悯我吧，主，我是一个追悔莫及的罪人。"

在十七世纪二十年代中期，杰苏阿尔多的名字仍未被遗忘。艾夫里姆卷入了与加利亚诺之间关于杰苏阿尔多牧歌的技术水准的争论，朱斯蒂尼亚尼（Vincenzo Giustiniani）在 1628 年发表的《论音乐》（Discorso spora la musica）中，把杰苏阿尔多与蒙特威尔第和佩里（Jacopo Peri）并列为对人文主义思想感兴趣的成功作曲家。在此之后杰苏阿尔多就仅为一两个古籍家和理论家所知了。后人对他的评价五花八门，十八世纪理性主义历史学家如霍金斯（Hawkins）和伯尼（Burney）认为他不过是个音乐爱好者。近百年的德国音乐学家因无法把他归入任何历史范畴而多少感到有些困惑。尽管如此，伟大

的历史学家安布罗西（Ambros）在看到他的作品时，还是认出了这位天才。在二十世纪菲利普（Philip Heseltine，他主要以作曲家瓦洛克〔Peter Warlock〕的名字为人所知）很高兴地发现了这位勇于使用半音，堪称瓦格纳先驱的音乐家放荡不羁的生活与艺术。关于这一点我们不能完全相信，因为杰苏阿尔多与瓦格纳绝少有共同之处。更有意义的是，仅在二十年前我们才出现了一部真正的杰苏阿尔多音乐全集，但是他的宗教音乐至今仍不为演唱者和大众所熟悉。我们不必对他的所有作品都大加赞赏，不论是因为其大胆或其内在价值，但其中最优秀的部分仍堪称伟大作曲家的大手笔。也许批评家曾问道，如果没有那次谋杀，杰苏阿尔多的名声是否能传到那不勒斯罗马平原之外的地方，而我们的回答是，如果没有那次谋杀，有些伟大的音乐就不会来到这世界上。